

CITTÀ DI TORINO
Assessorato per le Risorse Culturali
e la Comunicazione

settembre musica 1996

De Materie

di
Louis Andriessen

sabato 7 settembre 1996
ore 21

Auditorium Rai





Louis Andriessen è nato a Utrecht nel 1939 in una famiglia dedita da più generazioni alla musica. Il padre Hendrick è stato direttore del Conservatorio Reale dell'Aia, organista e compositore di larga fama. Partito da un'educazione classica (studia dapprima in famiglia e quindi al Conservatorio dell'Aia), Louis ha affrontato tutti gli sbaragli della contemporaneità perfezionandosi sotto la guida di Luciano Berio. Teoria, prassi musicale e ideologia si sono intrecciate con raro impegno nella sua carriera di musicista sviluppatasi a partire dai travagliatissimi anni Sessanta. Dopo esordi quanto mai promettenti nel sofisticato clima dell'Avanguardia musicale, Andriessen ha per lungo tempo rifiutato il coinvolgimento con le grandi istituzioni musicali ufficiali (grandi orchestre sinfoniche, teatri di stato ecc.). Si manifestava in quel rifiuto la vampata rivoluzionaria degli anni Sessanta, particolarmente vigorosa in Olanda, ma anche un solido empirismo capace di concepire e praticare un modo diverso, più democratico e più consapevole, di vivere l'esperienza musicale. Educazione del pubblico e sviluppo culturale della personalità dei musicisti sono gli obbiettivi che inducono Andriessen a fondare gli ensemble De Volharding e Hoketus, a organizzare concerti, a tenere corsi di composizione vivificati da un'eccezionale apertura verso tutti i generi musicali. In quegli anni di apprendistato così intensi nasce una poetica e un indirizzo socio - culturale di grande modernità in cui cadono le barriere tradizionali fra stili e generi musicali "alti" e "bassi". Con l'inizio degli anni Settanta inizia la stagione del grande raccolto: De Staat su testi dalla "Repubblica" di Platone, Mausoleum dedicato alla memoria di Bakunin, De Tijd sul problema filosofico del tempo e i lavori teatrali De Materie con la regia di Bob Wilson e Rosa con libretto e regia di Peter Greenaway, diffondono nel mondo la reputazione di Andriessen, che non solo riscuote stima ed ammirazione ma diviene, nell'impasse generale della musica degli anni Ottanta, uno dei più solidi punti di riferimento, un vero e proprio leader capace di calamitare l'attenzione dei compositori più giovani in Europa e in America.

Settembre Musica

Città di Torino
Assessorato
per le Risorse Culturali
e la Comunicazione

Piazza San Carlo 161
10123 TORINO

Assessore: Ugo Perone

Comitato Artistico:

Enzo Restagno, Roman Vlad

Coordinamento organizzativo:

Claudio Merlo

si ringraziano
le case editrici
E.D.T. - edizioni di Torino

e
Boosey & Hawkes
Music Publishers Ltd. (Londra)
per la traduzione italiana
del libretto

tratta dal volume
"Andriessen"
a cura di Enzo Restagno
EDT - Torino, 1996

(edito su commissione
dell'Assessorato
per le Risorse Culturali
e la Comunicazione
della Città di Torino)

note musicologiche

Luciana Galliano

traduzione del libretto

Maria Clara Pasetti

fotografia di Louis Andriesses

Camilla van Zuylen

La sezione del festival dedicata a Louis Andriessen è patrocinata dal Ministero degli Affari Esteri dei Paesi Bassi ed è sostenuta dalla KLM, Royal Dutch Airlines.

Un ringraziamento particolare all'Ambasciata Reale e al Consolato di Torino dei Paesi Bassi.

Asko Ensemble
Schönberg Ensemble

membri del
Netherlands Chamber Choir

Susan Narucki, *soprano*
James Doing, *tenore*

Gertrude Thoma
Paola Roman
voci recitanti

Reinbert de Leeuw
direttore

Asko Ensemble
Schönberg Ensemble

Govert Jurriaanse,
Eleonore Pameijer,
Mirjam Teepe, *flauti*
Marieke Schut,
Evert Weidner, *oboï*
Daniëlle Kreeft,
Theo Peeters, *oboï e corni inglesi*
Liesbeth de Jong,
Erik van Deuren, *clarinetti bassi*
Harry Sparnaay, *clarinetto basso e*
clarinetto contrabbasso
Leo van Oostrom,
Corina Ewijk,
Adri van Velsen,
Michiel van Dijk,
Ronald Jansen Heytmajer,
clarinetti e sassofoni
Jan Harshagen,
Morris Powell,
Lenno de Ruyter,
Mijndert Baas, *corni*
Willem van der Vliet,
Diane Lenting,
Reyer Dorresteyn,
John Brouwer, *trombe*
Toon van Ulsen,
Edwin Kruunenberg,
Coen van't Hof,
Peter van Klink, *tromboni*
Sietze Renema, *tuba*
Seth Josel,
Paul van Utrecht, *chitarre elettriche*
Patricio Wang, *basso elettrico*

Gerard Bouwhuis,
Niek de Vente, *pianoforti*
John Sniijders,
Nicolette Heerema, *sintetizzatori*
Ernestine Stoop, *arpa*
Steeff Gerristse,
Wim Vos,
Tom van der Loo,
Ger de Zeeuw,
Ron Colbers, *percussioni*
Jan Erik van Regteren Altena,
Marijke van Kooten,
Wim de Jong,
Erik Kromhout, *violini*
Rena Scholtens,
Bernadette Verhagen, *violenze*
Hans Woudenberg,
Taco Kooistra, *violoncelli*
Pieter Smithuysen, *contrabbasso*
Jan Panis,
Hans Tutschku, *tecnici*

membri del
Netherlands Chamber Choir

Tannie Willemstijn,
Barbara Borden, *soprani*
Yvonne Benschop,
Ananda Goud, *contralti*
Marcel Beekman,
Robert Coupe, *tenori*
David Barick,
Hans Pootjes, *bassi*

Lo **Schönberg Ensemble** è stato fondato nel 1974 da Reinbert de Leeuw. Inizialmente basato sulla produzione cameristica di Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern, il suo repertorio si è gradualmente allargato a tutto il ventesimo secolo. Intensamente impegnato nell'ambito della musica contemporanea, per l'ensemble medesimo hanno appositamente composto brani autori quali Mauricio Kagel, Isang Yun, Morton Feldman, Sofja Gubajduljina, Henryk Gorecki, Louis Andriessen e Klaas de Vries. Nel corso dell'attività concertistica ospite di istituzioni musicali e festival in tutti i paesi europei, in Canada e negli Stati Uniti, la formazione ha all'attivo l'incisione discografica di opere di Olivier Messiaen, Mauricio Kagel, Sofja Gubajduljina, Galina Ustvolskaja, Henryk Gorecki e ha inoltre effettuato la registrazione delle principali opere di Louis Andriessen, tra le quali "De Materie". Lo Schönberg Ensemble collabora strettamente con l'Asko Ensemble, di cui fa parte Reinbert de Leeuw.

Costituitosi nel 1966 come orchestra di studenti e con il tempo divenuto formazione professionale, l'**Asko Ensemble** è specializzato nel repertorio del XX secolo. Con organico variabile in rapporto alle necessità esecutive, ha tra l'altro all'attivo prime esecuzioni di opere di Louis Andriessen, Brian Ferneyhough, Luca Francesconi e Iannis Xenakis e recentemente ha presentato programmi dedicati a György Ligeti, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse. Impegnato nell'attività concertistica in patria e all'estero, si avvale esclusivamente della collaborazione di direttori ospiti, tra i quali sono già da annoverare Riccardo Chailly, Peter Eötvös, Oliver Knussen, Reinbert de Leeuw e Hans Zender.

Reinbert de Leeuw è nato ad Amsterdam, dove ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio cittadino e presso il Conservatorio Reale Den Haag. Direttore Stabile e Musicale dello Schönberg Ensemble sin dalla sua costituzione, viene regolarmente invitato a dirigere le principali formazioni orchestrali olandesi ed è Direttore ospite abituale del Netherland Chamber Choir. In qualità di pianista particolarmente apprezzato per le interpretazioni del repertorio di Erik Satie e Franz Liszt, è inoltre attivo come compositore e come musicologo, vesti nelle quali è titolare di una monografia su Charles Ives e di una serie di saggi intitolata "Anarchia musicale". Fondatore o promotore in Olanda di varie rassegne di musica del ventesimo secolo, dal 1994 è Direttore artistico del festival di musica contemporanea di Tanglewood, negli Stati Uniti. Le sue produzioni discografiche hanno ricevuto vari riconoscimenti, tra i quali il Premio Edison, il Premio della critica discografica italiana e il Gran Premio della Società "Liszt" Ungherese.

In possesso di un repertorio che spazia da Mozart e Haendel agli autori del ventesimo secolo, **Susan Narucki** è solista apprezzata sia in ambito operistico che concertistico. Già ospite di rassegne di musica contemporanea quali l'Ojai Festival, l'Holland Festival, la Biennale di Monaco e il Meltdown Festival, si è tra l'altro esibita sotto la guida di Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Oliver Knussen, Zubin Mehta e Kent Nagano. Cantante preferita di molti compositori, ha preso parte alla prima mondiale di "Shulamit's Dream" di Mario Davidovsky e ha creato il ruolo principale in "Freeze", del compositore olandese Rob Zuidam, eseguito dall'Asko Ensemble. Recentemente ha preso parte all'incisione discografica dell'opera "De Materie" di Louis Andriessen.

Dopo un periodo di tirocinio presso l'Opera di Santa Fé, nel 1984 **James Doing** è entrato a far parte dello Studio dell'Opera dei Paesi Bassi di Amsterdam, con la quale ha preso parte a parecchi allestimenti. Ospite regolare dell'Opera Forum di Enschede, dell'Holland Festival e delle VARA Radio Opera Matinée, si è esibito sotto la guida di direttori quali Edo de Waart, Henry Lewis, Kenneth Montgomery, Harmut Haenchen e Vassily Sinlasky e registi quali Harry Kupfer, Robert Wilson, Pierre Audi, Elijah Moshinsky, Alfred Kirchner e Colin

Graham. Parallelamente impegnato nell'esecuzione di oratori, ha ricevuto particolari apprezzamenti per le interpretazioni dell'Evangelista nella "Passione secondo Matteo" di Bach con la direzione di Wolfgang Seeliger e nel 1990 e 1991 con l'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam.

Nata in Germania, **Gertrude Thoma** ha studiato storia dell'arte e letteratura francese e tedesca dapprima in patria e quindi a Nizza, iniziando ad esibirsi con una compagnia teatrale universitaria e nel contempo studiando canto classico. Ideatrice ed interprete unica dello spettacolo "Da Brecht a Brel", che ha presentato in tutta la Germania e sei anni fa anche a Londra, ha quindi lavorato nel teatro musicale ed in quello di prosa, in televisione, in radio e nel cabaret, ricoprendo tra l'altro ruoli in "The Rocky Horror Picture Show", nell'"Antigone" di Anouilh, in produzioni della BBC e al Festival di Brighton. Con all'attivo, inoltre, varie collaborazioni con la Steve Martland Band, ha preso parte alla monografia dedicata a Louis Andriessen dalla BBC2 per la serie "Modern Composers".

Paola Roman è nata a Torino, dove ha frequentato il corso di pianoforte presso il Conservatorio. Dedicatasi alla recitazione, nel 1980 si è diplomata alla Bottega dell'Arte di Firenze, diretta da Vittorio Gassman. Dal 1982 ha collaborato con Sergio Liberovici per le produzioni di teatro musicale de "L'opera dei bambini" e dal 1985 con Guido Ceronetti per il "Teatro dei sensibili", in collaborazione con il Teatro Stabile di Torino. Chiamata dalla RAI per la realizzazione di produzioni di prosa radiofoniche, ha inoltre lavorato con Carlo Quartucci e Carlo Cecchi e negli ultimi anni ha realizzato e presentato, ospite di vari teatri in tutta Italia, una serie di monologhi su testi di autori quali, tra gli altri, Beckett e Savinio.

La prima volta di Andriessen

La prima attività sperimentale di Andriessen è legata al teatro: negli anni Sessanta e Settanta componeva musiche di scena per diversi gruppi d'avanguardia olandesi, come Baal o The Apple, tentando dei piccoli e veloci esperimenti musicali - *Reconstructie*, un Don Giovanni simbolo dell'imperialismo statunitense con un Commendatore/Che; *Mattheus Passie*, sorta di giallo poliziesco; *Orpheus*, cantante rock ripensato in chiave femminista e così via. In questi lavori composti in assoluta libertà, Andriessen lavorava con cantanti attori, e continuerà a preferirli ai cantanti professionisti, *"troppo preoccupati delle tecniche vocali, degli effetti e di altre cose del genere [...] per pensare musicalmente."*

La prima volta che Andriessen si è trovato nella condizione di unire delle immagini alla propria musica, è stato per un progetto eccentrico. Per una celebrazione anti-ufficiale di Mozart nel bicentenario della morte, Andriessen compose la musica di uno dei brevi filmati televisivi mandati in onda dalla BBC nel 1991 con il titolo *Not Mozart*, e scelse come partner visuale uno dei registi più discussi e complessi della scena contemporanea, Peter Greenaway, probabilmente attratto dalla maestria formale e dal nitore strutturale che incorniciano un'assoluta anarchia dei contenuti, e di certo dalla condivisa insofferenza per i percorsi precostituiti.

Dopo quella prima esperienza in cui insieme realizzarono il video *"M is for Man, Music and Mozart"*, Andriessen comporrà su libretto e per la regia di Greenaway *Rosa, dramma di un cavallo*, l'opera probabilmente più anticonvenzionale del secolo.

Essa tratta di un caso fra i tanti di compositori assassinati nel nostro secolo in circostanze strane: tutti con un cappello in testa, vicino a delle piante e cose simili. Il sudamericano Rosa, che compone colonne sonore di film western e ama la propria cavalla più della moglie, muore in circostanze abbastanza intricate. Andriessen non è entrato nel merito del libretto, fiducioso in Greenaway e *"nella sua capacità di scriverne uno interessantissimo"*. L'aggressività delle immagini, l'implicita violenza della vicenda e la sua paradossale stranezza hanno permesso ad Andriessen di avere a che fare non con personaggi veri ma con delle specie di cartoni animati (per adulti), con sua piena soddisfazione poiché nulla gli è più distante che il narrare una storia attraverso lo scavo psicologico dei protagonisti, ed anche perché si è trovato nella condizione di superare le distinzioni dei generi. Si tratta di un'opera con aspetti di cabaret e una realizzazione molto 'cinematografica'; secondo le parole di Andriessen *"non si tratta solo di una cosa formale [...] con Greenaway non ci si comporta bene perché tutto è un po' sporco"*.

Gli attori che cantano e una sorta di indistinzione fra il suono strumentale e il suono vocale, l'estraneità alla narrazione lineare di una storia sono elementi portanti della concezione teatrale che Andriessen ha in comune con - o ha appreso dal - proprio maestro, Luciano Berio. Andriessen studia con Berio dal 1962, quando va a Milano attratto anche dalla presenza a fianco di Berio della cantante Cathy Berberian, di cui diventa subito accompagnatore al pianoforte. Nelle sue lezioni - analisi di partiture ma anche discussioni filosofiche - Luciano Berio affina nell'allievo il senso del rigore, *"nel senso che ti faceva capire che per essere un buon compositore ci vuole un mucchio di lavoro"*. Più in generale sia Berio che Andriessen, nati da famiglie di antiche tradizioni musicali, hanno un'idea molto concreta del fare musica, quand'anche si tratti della musica più complessa e ardita.

Percorsi convergenti (César Krenton e Stan Franck)

L'amore per il paradosso e la fertile apertura alle istanze del diverso, il desiderio di *"non avere a che fare con l'intellettualità ma con l'altra parte"* si coniugano in Andriessen con un'onestà creativa raggiunta con disciplina da artigiano e con una sapienza paradossalmente severa che consegue all'ammontare della sua storia di compositore.

Louis Andriessen eredita dal padre l'amore per Bach e la grande polifonia, per un certo classicismo di stampo francese e l'oggettività stravinskiana piuttosto che non per i turgori tedeschi; dedica una delle sue prime composizioni indubbiamente personali, *Anachronie I*, per orchestra (1967), a Charles Ives - compositore che non va dimenticato ascoltando le aggressive ritmiche e i luccicanti turgori timbrici di Andriessen -, Ives in quanto "*uno dei pochi compositori che ha trovato la musica più interessante di se stesso*". Il fratello Juurian, compositore anch'egli, torna da un viaggio in America nel 1952 con molta musica jazz - Count Basie, Charlie Parker, Stan Kenton che Louis, nel clima musicale americaneggiante del dopoguerra, già ascoltava alla radio. Il gusto per la propulsione ritmica del jazz e del be-bop completano il retroterra musicale di Andriessen.

La musica ribelle

"Mettiamo da una parte tutti i direttori, registi e compositori che provano a fare delle cose nuove e io sto con loro". Una precisa posizione politica di Andriessen e l'insofferenza per l'establishment portarono Andriessen a prendere parte a tutti i movimenti che negli anni Sessanta rappresentano il nuovo non tanto dalla parte delle ricerche più impegnate - quelle di Stockhausen e Boulez, la cui novità aveva peraltro affascinato Andriessen che all'inizio dei Sessanta scriveva "*della musica serialissima*" - ma dall'altra parte: nelle piazze e nelle università occupate, dove l'impegno politico si accompagnava alla migliore musica di intrattenimento, quella della cultura *pop* e *underground* o al jazz. In quei luoghi e in quelle circostanze Cage, La Monte Young e gli eventi del gruppo neodadaista Fluxus si coniugavano meglio con gli *happening* organizzati da Terry Riley e tutto questo era più attraente "*che non fare le analisi armoniche di Pousseur o Stockhausen*". Le scelte creative di Andriessen seguono un percorso esplicitamente di sinistra; ne sono prova brani come *Volkslied* (in cui l'inno nazionale olandese si trasforma nell'Internazionale comunista) oppure *Workers Union* o ancora *De Volharding*, per la cui esecuzione Andriessen fondò nel 1972 l'omonimo ensemble, gruppo militante dall'organico speciale (9 fiati, pianoforte e contrabbasso).

Andriessen, che si prefigge di "*eliminare le barriere fra cultura alta e bassa, fra la sala da concerto e la strada*", si pregia di aver contribuito, insieme ai suoi amici musicisti, all'illuminato corso della politica musicale olandese. A De Volharding e Hoquetus (gruppi fondati da Andriessen sull'esempio di Steve Reich) seguirono molti altri complessi specializzati in musica contemporanea, barocca e rinascimentale, e bisogna riconoscere che i movimenti degli anni Sessanta di cui Andriessen fu protagonista, seppero promuovere una condizione di intelligente creatività nella quale i giovani compositori olandesi seppero sviluppare il presupposto dell'annullamento delle barriere fra musica colta e non.

A ben guardare Louis Andriessen cresce sì in un ambiente dove la polifonia fiamminga era di casa, ma la sua predilezione va a Guillaume de Machaut, "*rivoluzionario [...per] l'armonia completamente anarchica, il ritmo molto ricco e la tecnica dell'hoquetus*". Anche la breve storia della serialità di Andriessen è tutta all'insegna dell'istintiva propensione per il nuovo, la ricerca, il percorso inedito - "*Boulez e Stockhausen, suoni mai sentiti prima*". Andriessen sembra tutt'oggi fiero di essere stato uno dei primi, se non il primo compositore seriale in Olanda, e non ricuserà mai ideologicamente il serialismo, riconoscendo che molto del proprio rigore strutturale è dovuto a quella scuola: i lavori più impegnati della sua produzione "*sono rigorosamente strutturati ed anche rigorosamente seriali*". Semplicemente si scrollerà di dosso i dogmi della serialità scoprendo man mano aree di controtendenza musicale anche socialmente più estreme: "*Retrospectivamente, anche il serialismo assomigliava a quanto lo aveva preceduto, cioè Webern e Schönberg. Noi tutti [gli amici jazzisti], però, capivamo benissimo che si trattava fonda-*

mentalmente di Wagner con troppe note sbagliate. "L'amore per il paradosso e il desiderio di liberarsi dei percorsi di sviluppo tipicamente europei non impediscono ad Andriessen di servirsi per talune sue strutture dei modelli di Bach o dell'Ars Nova.

Andriessen sound

"Veramente interessante è la semplicità che nasce da un'oscura complessità".

Anche Andriessen a metà degli anni Sessanta è a Darmstadt, dove incontra Terry Riley e ascolta la sua musica. Insieme ad altre novità americane il Minimalismo rappresenta per Andriessen *"una nuova apertura verso un diverso pensiero del materiale e del tempo"*: Riley e Reich praticano una musica che esclude il principio dello sviluppo - cosa che, dall'esempio del jazz, esercita un forte fascino su Andriessen. Anche nei brani più influenzati da quella tendenza come *De Staat* o *De Volharding*, Andriessen compone con criteri diversi. Ciò che Andriessen rifiuta del Minimalismo è quella sorta di atteggiamento mistico che consegue all'automatismo delle ripetizioni. Andriessen rivendica il suo essere europeo e quindi più "complesso", più cromatico, più retorico, più aggressivo, più dotato di senso storico ancorché polemico. L'accogliere i disparati influssi americani va poi al di là del minimalismo, riprendendo, oltre a tanto materiale dall'amato jazz, ritmi di boogie-woogie oppure *refrain* non così lontani dal fraseggio di Madonna, a cui Andriessen si sente, per diretta ammissione, in fondo più vicino che a Mozart.

Su Andriessen regna però benevolo lo spirito di Strawinsky: ciò che più attrae il compositore olandese verso il grande russo *"è l'idea di una perfezione filosofica che va continuamente ristudiata e riscoperta. E' uno strano concetto di perfezione che implica anche il disordine, l'improvvisazione e altri fattori negativi"*. La coerenza artistica che nasce da un percorso molteplice e di cui Strawinsky è maestro sommo è un tratto forte anche nel pensiero di Luciano Berio, fervente ammiratore di Strawinsky ed instancabile costruttore di ibridazioni impossibili e impensate. Andriessen impara senz'altro l'ampiezza dell'impegno intellettuale sotteso al lavoro del compositore, e probabilmente anche il gusto di una *"dialettica fra cose diverse che formano una cosa sola"*.

Tutti questi aspetti, in misura diversa emergenti nelle singole composizioni - a cui bisogna aggiungere il gusto per particolari miscele timbriche composte di fiati, tastiere e percussioni - costituiscono il peculiare impasto che è stato definito *"Andriessen sound"*.

De Materie

"Nella mia vita mi pare ci siano sempre state due linee: una è quella degli esperimenti attraverso i quali si cercano cose nuove, l'altra è quella in cui si tirano le somme. [...] I lavori più sperimentali, De Staat, per esempio, mi costavano anni di lavoro mentre quelli che realizzavo per il teatro Baal li risolvevo in poche settimane. Con De Materie ho provato a mettere insieme le due linee". *De Materie* appartiene comunque al filone più concettuale del lavoro di Andriessen, e non vi è traccia delle vicende surreali che costituiranno il materiale di *Rosa*. Quattro grandi personaggi - il fisico Gorlaeus, la poetessa Hadewijch, il pittore Mondrian, Madame Curie - raffigurano diversi approcci al problematico confronto materia/spirito; *"Non sono mai stato particolarmente interessato alla loro disposizione psicologica. Sono interessato alla loro pazzia, al fatto che abbiano riversato energia e passione in qualcosa di estremamente tecnico. [...] Il Santo Graal è un puro nonsense. I dettagli, questi sono cose reali"*. Conseguentemente la musica è in fondo severa, statica, rigorosa, in un certo senso monomaniacale come i personaggi.

In quest'opera ambiziosa per la quale sono occorsi sette anni di lavoro confluisce tutto il

sapere musicale e la capacità di astrazione di Andriessen: *“La progettazione è fondamentale con i pezzi di ampie dimensioni. Sono molto formalista a questo proposito, specialmente per quanto riguarda la durata. Inoltre devo trovare una metafora strutturale da cui trarre la metafora musicale [...] Da questo deriva la mia scelta dei numeri interi o irrazionali. [...] La musica è sempre stata una questione di calcolo. Se non sai contare non concludi niente”*.

Con le sue quattro parti ognuna di circa 25 minuti, *De Materie* è articolata come una grande sinfonia in cui *‘Hadewijch’* sarebbe il movimento lento e *‘De Stijl’* lo scherzo. Numerose relazioni armoniche, ritmiche e melodiche si ramificano lungo i quattro movimenti all’interno dei quali Frans van Rossum ha trovato sezioni auree e geometrie armoniche. Fra le relazioni strutturali più evidenti - spiccano la divisione in sezioni di ognuna delle quattro parti, la presenza di cantanti nella prima e seconda parte e di voci recitanti nella terza e nella quarta. Altre relazioni sono, secondo i procedimenti dei grandi polifonisti dai fiamminghi fino a Bach, nascoste nelle pieghe della struttura, ma questi procedimenti organizzativi dall’apparenza arcaica non escludono l’uso di strumenti elettronici ed un ricorso frequente agli effetti dell’amplificazione.

Bob Wilson, al quale fu affidata la regia dell’opera, fornì anche un contributo all’ideazione della stessa suggerendo ad Andriessen di dedicare la quarta parte a Madame Curie. Il regista inserì anche tra una parte e l’altra delle brevi scene mimate ispirate ad antiche incisioni olandesi, intermezzi che inscenano una minima storia autonoma. Nel definire il progetto drammatico fondato sul rapporto tra lo spirito e la materia, Andriessen è partito da considerazioni concrete e ideologiche. Alle prime appartengono le immagini dell’acqua e delle navi, il ricordo del colonialismo prima spagnolo e poi olandese nonché la considerazione degli strumenti musicali classificati in famiglie secondo il materiale con cui sono costruiti; alle seconde si riferiscono invece le riflessioni sul pensiero di Marx. Da vecchio marxista con tendenze anarchiche Andriessen ci tiene a confutare Marx quando dice essere la società a determinare le coscienze. Andriessen vuole *“dimostrare che le cose sono un po’ più complicate di quanto pensasse Marx. Non voglio dire che lo spirito possa cambiare la materia, ma che può avere molto potere nella organizzazione della psiche”*. Ed infine anche un risvolto filosofico: l’idea aristotelica di una materia inerte e informe che riceve forma e diventa esperienza grazie allo spirito.

Inizialmente, per il libretto, si parlò di una collaborazione con uno scrittore, ma riflettendo sul tema Andriessen fu indotto a comporre da sé un collage di testi che meglio potessero illustrare il suo punto di vista; testi tratti da una libreria vastissima, quale è quella degli interessi intellettuali del compositore. Quel che ne risulta è una serie di *tableaux vivant* sulla storia olandese, affrontata da diversi punti di vista: politico, religioso, artistico, umano, a partire dai quattro protagonisti.

Un ampio accordo ripetuto 144 volte apre l’opera; che è tutta basata su accordi dedotti da un’unica matrice. Nella prima parte la tensione è sempre molto alta e il riferimento strutturale è fornito dal *Preludio in mi bemolle maggiore* del Primo Libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. La struttura tripartita (Toccata, Ricercare e Finale) del componimento bachiano viene riproposta qui nelle medesime proporzioni temporali. Ma più in generale Bach è un riferimento per l’arcaismo delle forme: il carattere frescobaldiano di quel preludio, la citazione della melodia medioevale *L’homme armé* inserita nel tessuto musicale con valori troppo ampi per essere percepita, il procedere parallelo dei due testi della Dichiarazione di Indipendenza olandese (1581) e del *«Trattato di costruzione navale»* di Nicolaes Witsen (1690) come in un antico mottetto sono tutti aspetti con cui Andriessen illustra il suo concetto di costruzione. E ‘costruzione’ è la metafora portante della prima parte, concretamente illustrata dall’allegoria del frastuono di un cantiere navale (la gravità della materia non potrebbe essere meglio raffigurata che dal martellare su una superficie metallica). Assistiamo così alla costruzione di una nazione indipendente, di una nave, di un corpo a partire dalle sue parti che danno vita ad un tutto indivisibile. Questo concetto è espresso dalla seicentesca teoria atomica di Gorlaeus, il

quale sosteneva "che la materia non è parte dell'essenza". L'entrata del tenore solo che intona il testo di Gorlaeus, aggiunge un ricco e libero strato melodico al precedente tessuto martellante e sostanzialmente ritmico/armonico formato dagli accordi degli strumenti e del coro.

Dopo le martellanti aggressioni della prima parte, spicca per contrasto il lento, mistico lirismo della seconda fondata su un unico testo: la Settima Visione della poetessa olandese Hadewijch (1275). Considerata l'inventrice della lingua olandese, Hadewijch, racconta le sue visioni mistiche; il contesto è religioso, ma l'estasi dell'amore divino si confonde con l'erotico, come spesso accade nella mistica del tardo Medioevo. Il brano è una sorta di aria per soprano solo con un'intensa introduzione strumentale ad accordi lungamente tenuti sulla quale si incide a tratti in modo inquietante l'irrompere di un motivetto dei clarinetti bassi. La struggente linea melodica di Hadewijch, modellata formalmente sulla ballata medioevale e continuamente avvolgentesi verso l'alto, è raddoppiata da uno strumento o sostenuta dal coro in particolari momenti.

La struttura temporale del brano è organizzata sulle proporzioni della pianta della cattedrale di Reims: *"A quell'epoca la cattedrale di Reims era stata appena costruita e lei avrebbe potuto camminarci dentro. [...] Ho studiato accuratamente la pianta e ho pensato di ritrarre musicalmente il suo incedere sottolineando il passaggio da una colonna all'altra attraverso degli accordi"*. Si tratta di un'idea analoga a quella di Dufay che costruì il mottetto *Nuper rosarum flores* sulla struttura architettonica della cupola del Brunelleschi a Firenze. Il brano raggiunge un acme per poi scemare gradatamente; le importune effrazioni dei clarinetti bassi alludono forse al sanguinoso tributo in lavoro e vite umane che costava la costruzione di una cattedrale, o al clima tragico, di guerre e pestilenze, che avvolgeva la sublime spiritualità medievale.

'De Stijl' è il brano che fu composto per primo, per l'insieme dei due gruppi fondati da Andriessen De Volharding e Hoquetus: una *"terrificante orchestra del XXI secolo"* formata da fiati, percussioni *heavy metal* (Andriessen suggerisce il clacson), tastiere e chitarre elettriche, voci amplificate e un solo strumento ad arco, il contrabbasso. Qui si tratta il tema da una prospettiva artistica, quella del pittore olandese Piet Mondrian, protagonista del movimento *"De Stijl"* fondato nel 1917 e precursore, per molti aspetti, dell'estetica del Bauhaus. La struttura del brano è basata sulle proporzioni geometriche di un famoso quadro di Mondrian del 1927, *"Composizione con rosso, giallo e blu"*. Ma Andriessen è interessato alle contraddizioni e sceglie come testi un brano dall'*"Introduzione alla matematica pittorica"* di Schoenmakers, libro di stravaganti teorie pittoriche - mistiche che influenzò profondamente Mondrian, e il diario di una signora olandese che ricorda la passione di Mondrian per la danza, il suo personale stile nel ballare il boogie-woogie. Il percorso di Mondrian appare così *"un labirinto pericoloso e strano"* in cui quell'arte rigorosa e geometrica deriverebbe da una sublimazione di idee mistiche e di principi pseudoreligiosi. Ad un certo punto, quando il testo fa cenno alla malinconia, al dramma nella vita di Mondrian, un silenzio prelude all'entrata del tema B-A-C-H (si bemolle, la, do, si naturale), figura musicale a croce - la croce evocata nel testo di Schoenmakers.

"Il basso viene suonato dalle tastiere amplificate e dalla chitarra basso. La linea complessa e sincopata del basso, che è di 24 battute, si impone per quasi tutto il corso della composizione. Può essere ritmicamente sfasata, può spostarsi alle voci superiori, può anche scomparire episodicamente, ma la sua struttura metrica è onnipresente. Il carattere funky della linea del basso è una reinterpretazione contemporanea del boogie-woogie". L'inizio, con il tema degli ottoni, il motivo sincopato del pianoforte e l'entrata del quartetto di sassofoni colloca perfettamente la vicenda di Mondrian nell'America fra le due guerre; il tema è basato sulle note dell'accordo fondamentale. Il ritmo e la figura incalzante, nella brillantezza dei fiati, delle percussioni e del quartetto di voci femminili procedono come un motore che macina strutture ad imitazione, unisoni, rutilanti atmosfere da *music hall* con indubbia genialità. Momenti salienti sono l'apparizione del tema a croce e il ricordo di Mondrian come ballerino, recitato su un contagioso *boogie* del pianoforte solo.

L'ultima parte unisce un sonetto di Willelm Kloos, poeta olandese 'maledetto', alle toccanti memorie di Madame Curie dopo la morte del marito Pierre; Madame Curie non fa parte della storia olandese ma le sue ricerche risultano estremamente coerenti con l'assunto dell'opera. Ma più di questo, a costituire un maestoso finale nella accorata testimonianza della signora Curie, è il senso della morte, la cui irruzione definitivamente risolve in polvere i cimenti e i successi del confronto spirito/materia. Il sonetto, "Sogno di bella morte e desiderio eterno", connette in certo modo la sezione dedicata ad Hadewijch con quest'ultima, e l'intero brano è strutturato in quattro parti di proporzioni 4:4:3:3 come le strofe di un sonetto. La ripetizione degli statici accordi con cui si apre il brano evolve lentamente in una forma di Pavana; vi è compreso un occulto omaggio (due battute) ad una Pavana scritta dal padre di Louis, ed il riferimento ad una forma già desueta e ripresa nella musica francese praticamente all'epoca delle ricerche dei Curie è molto sottile. Ma alla fine l'accorata voce di Madame Curie è sola, appena interpuntata da altre voci in un silenzio di morte. Andriessen cambia i tempi di metro-nomo per arrivare ad avere una durata complessiva che sia la somma delle varie parti; una breve, spaziata serie di accordi conclude l'opera.

In fondo quest'opera, con la sua ampia congerie di elementi musicali ed extramusicali, con la sua articolata struttura e la sua monolitica apparenza, la sua tesi e i suoi argomenti può essere forse intesa, suggerisce van Rossum, come il tentativo dello stesso Andriessen di cimentarsi al fianco dei suoi quattro eroi nel confronto dello spirito con la materia.

(le citazioni fra virgolette sono di Louis Andriessen e sono tratte nella quasi totalità dal volume "Andriessen", a cura di Enzo Restagno, EDT - Torino 1996)

De Materie
(La materia)
azione teatrale
in forma di concerto

di **Louis Andriessen**

personaggi ed interpreti

Gorlaeus

James Doing, *tenore*

Hadewijch

Susan Narucki, *soprano*

Danzatrice

Gertrude Thoma, *voce recitante*

Madame Curie

Paola Roman, *voce recitante*

Parte Prima

Materia

Coro

Si rende noto che noi, spinti da estrema sofferenza, dopo aver deliberato e con il consenso generale, abbiamo dichiarato e ora nuovamente dichiariamo con questo documento, ipso iure, di ripudiare il dominio del Re di Spagna, la sua giurisdizione e le sue rivendicazioni ereditarie su questi territori; e che da ora innanzi non riconosceremo più il Principe come nostro Governatore in alcuna questione concernente la sua sovranità, giurisdizione e dominio sui succitati territori; che non gli attribuiremo più il titolo di Governatore, né permetteremo ad alcuno di farlo. Dichiariamo inoltre quanto segue; vale a dire, che tutti gli ufficiali, giudici, artigiani, vassalli e tutti gli altri abitanti dei succitati territori, di qualunque posizione o qualità, siano da ora innanzi prosciolti dal giuramento di fedeltà prestato di fatto o intenzionalmente al Re di Spagna in quanto Governatore dei succitati territori.

[...]

Quindi ordiniamo che tutti i giudici, pubblici funzionari e altri ai quali ciò si riferisce e applica di rinunciare da ora innanzi a nome, titolo, sigilli e contro-sigilli grandi e piccoli, nonché al sigillo reale del Re di Spagna, e di non usarli mai più. Invece, finché Sua Altezza il succitato Duca d'Angiò è assente per affari urgenti concernenti l'interesse delle Province, essi devono per il momento usare e accettare il titolo e il nome di Governatore e Landsraad. Finché il Governatore e il Consiglio non siano stati nominati e non abbiano assunto le loro funzioni si deve usare il nostro nome. Si intende che in Olanda e Zelanda si dovrà usare il nome del nobile sovrano, il Principe d'Orange e degli Stati di queste Province, fino al giorno in cui il Landsraad sarà effettivamente insediato e potrà conseguentemente attenersi alle istruzioni approvate dal Landsraad e dall'accordo stipulato con Sua Altezza.

Ora segue come si mettono insieme le parti di una nave.
Iniziate a costruire il dritto di poppa, perché il taglio della chiglia ne fa parte e la proporzione della maggior parte dei pezzi di una nave dipende dalla ruota di prua.

1. Prima si costruisce la chiglia.

Poi

2. La ruota di prua.

3. Il dritto di poppa.

4. I legni delle ordinate.

La carcassa.

La calastra.

L'ordinata inferiore.

I madieri.

La contro ordinata laterale. E quindi si assembla la chiglia.

Separate la contro ordinata laterale e i madieri.

Costruite la ruota di prua.

Costruite il dritto di poppa, alto, inserite i madieri e unitevi

la contro ordinata laterale.

Fate il piè di ruota sulla chiglia, collegato al dritto di poppa.

Quindi calafatate il fasciame.

Finite in fretta.

Fate scivolare la nave sul fianco.
Raddrizzatela.

Rifinitela completamente per farla scivolare in acqua e quando
è finita, varatela.

E quando la nave è in acqua, allora costruite le impalcature sui
due lati e sul retro.

Costruite i battenti sui boccaporti. E gli osteriggi
nella stiva.

Poi i bagli.

(Entra Gorlaeus, ha vent'anni)

Gorlaeus

L'esperienza dimostra che la materia non è parte dell'essenza.

Coro

Con il tavolato sopra.

Le assi sull'impalcatura del ponte.

I braccioli sotto.

La base per l'argano e per l'albero di mezzana.

Il ginocchio alla testa dell'albero.

I grati sul ponte.

Posate le travi della cabina sui cunei come nel
castello di prua.

Il tavolato interno sotto, con le altre travi.

Le assi sul ponte.

Finite gli apostoli nel castello di prua.

Le tavole della cabina nel castello di prua e sotto le pedane.

Sistamate le basi per le bitte.

L'apostolo principale e quello anteriore.

Chiudete e bloccate il ponte.

Poi si fa il baglio trasversale della cabina e la
paratia degli alloggi.

Il rostro.

Il sottoponte.

I portelli.

Gli occhi di cubia.

I montanti a gomito.

Il parapetto superiore.

Il baglio trasversale.

Terminate il castello di prua.

Costruite il paraflutti del castello di prua.

Anche il paraflutti della cabina; posate le assi,
e le traverse.

Fate i tavolati

con i puntelli sottostanti.

Chiudete e fate i passacavi.

Finite la cabina e fatevi le cuccette.

Completate gli ombrinali della murata.

Inserite gli alberi.

E il bompresso.

Con l'argano.

Fissate i passacavi.
Anche la paratia per il palco del timone.
Con la paratia del castello di prua.
E fate qui i parapetti
dopo i coperchi dei boccaporti.
La sala pompe e la polena.
La paratia della cabina.
Scaffalature.
Allineate le galloce.
La paratia per il quadrato dei subalterni.
La dispensa.
La cambusa.

Gorlaeus

Il tutto non si distingue dalle parti una volta che queste sono state assemblate. Se così avvenisse allora questa differenza diventerebbe evidente in qualche cosa. Questa cosa sarebbe o una parte del tutto o l'unica essenza dello stesso. Se fosse una parte, allora il precedente computo delle parti sarebbe incompleto. Se invece è una particolare essenza del tutto, allora mi chiedo: che cosa può essere questa essenza e come può essere stata prodotta? Così, ciò che si può distinguere da altro può anche esserne separato. Ma il tutto non si può separare da tutte le parti quando queste sono combinate e unite perché là dove tutte le parti sono presenti, là necessariamente deve essere anche il tutto. E allo stesso modo da questo non può essere distinto.

Per la stessa ragione la quantità di un corpo non può essere distinta dall'intero corpo. Né dallo stesso può essere separata. Se fosse separabile, ciò comporterebbe una contraddizione, infatti anche se un corpo non avesse quantità, sarebbe tuttavia una quantità. Un corpo senza quantità, qualora essa gli fosse sottratta, resterebbe tuttavia una quantità, se fosse divisibile, e tutto ciò che è divisibile è un'unica quantità. Sarebbe divisibile perché possiederebbe tuttora delle parti. Se non le possedesse, allora le parti si sarebbero unite fino a un punto indivisibile. Ma allora i corpi sarebbero penetrabili. I Peripatetici dicono che ciascun corpo è divisibile all'infinito e che a causa di ciò non è mai possibile pervenire alla sua minima parte. Io non condivido questa opinione poiché dico che quando un corpo viene diviso e poi le parti dello stesso e via via le parti delle parti vengono divise, si arriverà inevitabilmente alla parte minima che non potrà essere ulteriormente divisa.

Coro

Se ogni parte fosse divisibile all'infinito, allora il più minuscolo granello di sabbia sarebbe divisibile in centomila parti, certamente, anche di più, mille volte centomila parti, e poi ancora in così tante parti da non potersi concepire né contare.

Gorlaeus

È assolutamente irragionevole che un corpo, che è finito, debba consistere di parti infinite.

Coro

Poiché ciò che può essere diviso,

Gorlaeus

può essere nuovamente riunito.

Coro e Gorlaeus

Quindi affermiamo che un corpo consiste di parti indivisibili, diciamo inoltre che queste parti possiedono quantità. Quindi neghiamo che ogni quantità sia divisibile.

Coro

Sega o sega a mano.
Martinetto a vite.
Mazze.
Cunei di ferro.
Ferro da marchio.
Scure.
Piccone.
Una pinza.
Tenaglie.
Martello da chiodi.
Cuneo.
Ganasce.
Alette.
Travi per la stiva.
Gole di prua e di poppa.
Sifoni e canapi.
Un palanchino.
Bulloni da paratia.
Martello di ferro.
Trivella.
Un battipalo di legno.
E un cuneo grosso.
Caldaia per il catrame.
Mola.
Stampo.
Una sagoma.
Segala.
Blocco di legno.
Cavalletto.
Travi.
Un traino.
Un traino traverso.
Argano.
Scalpelli.
Martello a granchio.
Cardine.
Ferro da chiodi.
Cesello.
Regolo pieghevole.
Raschietto.
Un maglio.
Martello da chiodi piccolo.
Una pialla.
Una pialla a due ferri.
Incisore.
Piallatrici.
Sega a mano.
Trivella per chiodi di galloccia, trivella da dieci pollici.
Ascia a lama ricurva.
Ascia.

Parte Seconda

Hadewijch

Hadewijch

... ero ancora, ahimè, condannata alla mia antica, miserabile condizione.

Un mattino all'alba, durante la Pentecoste, ebbi una visione mentre cantavo il mattutino in chiesa. Il mio cuore, le mie vene, tutto il mio corpo tremava e fremeva di desiderio. Come accade spesso, ero profondamente afflitta e piena di timore che il mio Amore non mi trovasse degna di Lui, ma il mio Amore non avrebbe permesso che morissi, morissi nel dolore. Poco per volta, mi sentivo così esausta dalla terribile intensità della mia passione che mi pareva che le ossa si spezzassero una a una e che il sangue mio scorresse sempre più rapido. Il mio desiderio è indescrivibile; non ci sono parole per esprimere quel che provavo, né esiste alcuno che possa comprendere. Quel che ho da dire non potrebbe essere inteso da chi non ha sperimentato gli effetti dell'amore o da chi è stato ignorato dall'amore. Posso dire che bramavo di ricevere il mio Amore con tutte le mie forze, di conoscerlo fino in fondo, di unire la sua umanità alla mia e di perdere la mia in Lui. Speravo di essere abbastanza forte da poter raggiungere la perfezione, così da apparirgli sufficiente, pura, sola, io sola, universale in ogni virtù, completa e soddisfacente. Così in silenzio mi auguravo che Egli volesse innalzarmi a spirito con la sua natura divina, con tutto quello che Egli è, e che non volesse nascondermi nulla. Questo è il dono che scelgo tra tutti gli altri doni: poter essere degna di Lui e della sua bontà. Perché questa è la perfezione: essere degni di diventare Dio insieme con Dio. Per questo esistono sofferenza e dolore, infelicità e afflizioni indicibili; e tutto si deve accettare di subire senza cedere, senza provare altro che amore meraviglioso, abbracci e baci. Questo io volevo che Dio fosse per me e io per Lui.

Coro

Quando ormai non riuscivo più a resistere, una grande aquila volò a me dall'altare. Mi disse: «Se desideri essere una cosa sola con Dio, allora preparati». Mi inginocchiai e il mio cuore traboccò di adorazione per la sua grandezza. So benissimo che non ero pronta e anche Dio lo sa, con mio grande dolore e sofferenza. L'aquila tornò all'altare e gridò: «Signore giusto e onnipotente, mostra il Tuo potere nell'unione con Te, nella Tua gioia». Poi volò da me e disse: «Colui che è venuto tornerà, ma Colui che non è mai venuto non verrà adesso».

Hadewijch

Poi Lui stesso scese dall'altare con l'aspetto di un bambino, quale Egli era nei suoi primi tre anni di vita. Egli si volse a me e prese il Suo corpo dal calice con la mano destra e con la sinistra prese una coppa che sembrava provenire dall'altare, ma non ne sono certa. Si avvicinò a me, ora con l'aspetto dell'uomo che era quando ci offrì il Suo corpo la prima volta, bello e affascinante con un volto di rara grazia e con l'atteggiamento sottomesso di chi appartiene totalmente a un altro. Poi Egli si diede a me nel consueto rituale del sacramento, quindi mi fece bere dalla coppa: il gusto era straordinario. Poi mi si avvicinò ulteriormente, mi prese tra le braccia, mi strinse a Sé. Tutte le mie membra, completamente soddisfatte, erano Sue, così come il mio cuore umano desiderava. Quasi mi mancava la forza per sopportare tutto ciò, ma troppo presto cominciai a non vedere più quell'uomo meravigliosamente bello e lo scorsi svanire lontano, finché non lo percepii più vicino a me, tanto che non riuscivo a distinguere Lui da me stessa. In quel momento sentii che eravamo una cosa sola, senza distinzione. E tutto era reale alla vista, al tatto, al gusto, proprio come si gusta il sacramento e visibile e palpabile come avviene per gli amanti, perduti l'uno nell'altro, nel piacere di vedersi e sentirsi. Rimasi unita al mio Amore, mi fusi con Lui finché non restò nulla di me. Abbandonai il mio corpo e fui innalzata nello spirito e lassù mi furono mostrate tante epoche diverse.

Parte Terza

De Stijl

Coro

La linea di un cerchio perfetto non è perfezione di prim'ordine. La linea di un cerchio perfetto è perfetta come "linea". Tuttavia non è perfetta senza limiti, non è perfetta come linea "infinita", non è perfezione "di prim'ordine", non è "la" linea perfetta.

La linea retta perfetta è "la" linea perfetta.

Perché?

Perché è l'unica perfezione di prim'ordine. Allo stesso modo il suo raggio, il perfetto raggio eterno, è perfezione di prim'ordine. Il raggio eterno-perfetto è anche "il" raggio perfetto.

Perché soltanto "come raggio" esiste una perfezione di prim'ordine.

La figura a croce.

La figura che oggettiva il concetto di questa coppia di perfezioni di prim'ordine è la figura del perfetto angolo retto: cioè, in altre parole, la figura a croce.

E questa la figura che rappresenta un raggio-e-linea ridotti a perfezione di prim'ordine. Essa caratterizza il rapporto tra perfezioni di prim'ordine in quanto rapporto ad angolo retto perfetto, un rapporto «a croce».

Questa figura è veramente «aperta».

Danzatrice (*parlato*)

In quei giorni Piet Mondrian mandò a dire che era in Olanda e non poteva tornare a Parigi. La signora Hannaert l'invitò a restare e quando un pomeriggio arrivai, lo trovai seduto a tavola con lei. Mi fece una curiosa impressione perché parlava in modo esitante e muoveva la bocca nervosamente. Passò a Laren l'estate del 1915 e affittò un piccolo atelier nella Noolsestraat. La sera andavamo a Hamdorf perché Piet amava ballare. Quando combinava un appuntamento (preferibilmente con una ragazza giovanissima) era decisamente di buon umore. Ballava tenendo la schiena rigida, lo sguardo verso l'alto, mentre eseguiva i suoi passi "stilizzati". Gli artisti di Laren cominciarono ben presto a chiamarlo la «Madonna danzante»!

Un pomeriggio del '29 ero a Parigi con lui e incontrai gli Hoyack nel suo atelier. Dopo un po', senza dir nulla, accese un piccolo grammofo (posato come una macchia nera su un tavolino bianco sotto un quadro di cui pareva essere il prolungamento) e cominciò a ballare con Madame Hoyack, rigido e tranquillo. Lo invitai a cenare con me come ai vecchi tempi. Mentre percorrevamo il Boulevard Raspail ebbi improvvisamente l'impressione che fosse rimpicciolito. Ci salutammo nel metro; al momento di partire mi posò una mano sulla spalla e mi abbracciò. Lo vidi dirigersi lentamente verso l'uscita, la testa leggermente piegata, perduto nei suoi pensieri, isolato e solo.

Fu il nostro ultimo incontro.

Coro

... un rapporto «a croce».

Possiamo prolungarlo in qualsiasi direzione a nostro piacimento senza mutarne il carattere essenziale, e per quanto la prolunghiamo questa figura non forma mai un perimetro, così non diventa mai «chiusa»; è quindi totalmente e assolutamente illimitata: esclude qualsiasi limite. Perché questa figura nasce da se stessa nella nostra concezione, essa caratterizza il concetto dei perfetti opposti di prim'ordine, come concetto dell' "aperto" essenziale, il vero e reale "illimitato".

Parte Quarta

Coro

Sogno di bella morte e desiderio eterno,
splendore di afferrare e sentire solide braccia,
bellezza, stretta al cuore che batte forte,

splendore di tenersi in un abbraccio ardente,
beatitudine fusa in muta comprensione,
beatitudine che è cessazione del dolore.
Oh, desiderio! Il mare si frange su di me,
con la schiuma scura delle onde agitate,
quando vedo che la vita mi muore attorno.

Ma l'Amore no, e quando scruto
la calma luce del tuo viso aperto,
unita a te, in viaggio con te verso l'eternità...

Madame Curie (*parlato*)

... Pierre, mio Pierre. Tu giaci là quieto, come un povero ferito che riposa, il capo bendato.

... Ti abbiamo messo nella bara sabato mattina e io ti reggevo il capo mentre ti spostavano. Abbiamo baciato il tuo viso freddo per l'ultima volta. Poi ho deposto nella bara le pervinche del giardino insieme a quel mio piccolo ritratto che amavi e che chiamavi «la scolaretta diligente».

... Hanno chiuso la bara e non ti rivedrò mai più. Non voglio che la coprano con quegli orribili veli neri. La copro di fiori e sto seduta vicino a te.

L'importanza del radio dal punto di vista delle teorie in generale è stata decisiva. La storia della scoperta e dell'isolamento di questa sostanza ha fornito la prova dell'ipotesi da me fatta, secondo la quale... Il procedimento chimico che mirava a isolare il radio sotto forma di sale puro e a caratterizzarlo come elemento nuovo, questo lavoro è stato svolto prevalentemente da me... e i corpi che ho chiamato radioattivi... ho usato... ho effettuato... ho determinato... ho ottenuto. Questo lavoro [...] è strettamente legato al lavoro svolto in comune. Credo quindi di interpretare esattamente l'intenzione dell'Accademia delle Scienze se ritengo che l'alta distinzione di cui sono oggetto è motivata da questo lavoro comune e costituisce anche un omaggio alla memoria di Pierre Curie.

Mio caro Pierre, ti penso continuamente, mi scoppia la testa e perdo la ragione. Non riesco a convincermi che ormai devo vivere senza di te, senza sorridere al dolce compagno della mia vita.

Pierre mio, mi alzo dopo aver dormito abbastanza bene, relativamente calma. Dopo appena un quarto d'ora ho di nuovo voglia di urlare come una bestia.

... Parlano tutti. Ma io vedo Pierre, Pierre sul suo letto di morte.

Mio piccolo Pierre, vorrei dirti che il citiso è in fiore, che il glicine, il biancospino e gli iris stanno per sbocciare. Tu avresti amato tutto ciò.

Vorrei anche dirti che mi hanno nominato sulla tua cattedra e che ci sono persino stati degli imbecilli che si sono congratulati con me.

Passo tutto il tempo in laboratorio. Non esiste più niente che possa darmi gioia, tranne forse il lavoro scientifico; ma no, neanche questo, perché se mai avessi successo non sopporterei che tu non lo sapessi.

